

## PRÓLOGO

### 1. AUTORÍA, DATACIÓN Y REPRESENTACIONES TEMPRANAS

La autoría calderoniana de *El escondido y la tapada* está fuera de toda duda. Es una de las obras que aparece citada en la lista de comedias que Calderón elaboró y que Francisco Marañón presentó a Carlos II<sup>1</sup>, se encuentra entre los títulos que incluyó en su carta al duque de Vergara<sup>2</sup> y está incluida en la lista elaborada por Vera Tassis en su *Verdadera quinta parte* de 1682<sup>3</sup>.

Por lo que se refiere a la fecha de composición, podemos afirmar con total seguridad que fue escrita entre noviembre de 1635 y final de marzo de 1636. Para fijar el término *post quem*, me sirvo de la referencia interna al sitio de Valenza del Po que ocurrió entre el 20 de septiembre y el 28 de octubre de 1635 que aparece en los versos 571-574. En estos versos don Félix, el hermano de Celia, le explica a esta que estaba participando en esta batalla cuando tuvo que regresar a Madrid: «En Italia estaba, Celia, / cuando la loca arrogancia / del francés sobre Valencia / del Po...». A pesar de que fue una acción militar menor en la Guerra de los Treinta Años, en España se le dio mucha publicidad a esta victoria. Por otro lado, existe prueba documental de que la compañía de Antonio García de Prado llevó a cabo una representación particular de esta comedia en palacio el 3 de abril de 1636<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ver Wilson, 1962, p. 97.

<sup>2</sup> Cotarelo y Mori (2001, pp. 345-347) reproduce la carta al duque, mas no el listado. Astrana Marín (1951, pp. 43-45) transcribe ambas.

<sup>3</sup> La exactitud de dicha lista deja mucho que desear. Astrana Marín (1951, pp. 36-38) ya señaló algunos de los problemas que presenta. Coenen (2009) estudia el proceso que se siguió en la elaboración de este listado.

<sup>4</sup> Shergold y Varey, 1961, p. 278. Ver también DICAT, s.v. (García) de Prado (y Peri), Antonio.

En el texto aparecen también dos citas intertextuales a obras de autoría calderoniana, ya sea esta total o parcial, que resultan interesantes, si bien menos transcendentales a la hora de acotar la fecha de composición. Así, en los versos 1863-1866, nos encontramos con una referencia a *Los privilegios de las mujeres*, obra de consuno que escribieron Calderón, Rojas Zorrilla y Coello<sup>5</sup>. Existe una edición de esta pieza que vio la luz en Zaragoza en 1636 y tradicionalmente se consideraba que este era su año de composición. Sin embargo, Hernández González prueba que es anterior a 1634 y considera probable una fecha de redacción tan temprana como 1631 o 1632<sup>6</sup>. Nos encontramos también con una alusión a *La dama duende*, comedia compuesta en 1629 pero publicada en 1636 en los versos 1713-1715. Esta obra gozó de gran éxito y Calderón hizo publicidad de ella también en las siguientes piezas: *Casa con dos puertas, mala es de guardar*; *El encanto sin encanto*; *Mañanas de abril y mayo*; y *Agradecer y no amar*.

*El escondido y la tapada* pertenece a la época más fértil de Calderón por lo que respecta a su producción de comedias de capa y espada. Recordemos que don Pedro firmó en el quindenio comprendido entre 1625 y 1640 algunas de sus piezas de enredo más señeras, entre otras *El astrólogo fingido* en 1625 o 1626, *Hombre pobre todo es trazas* a finales de 1626 o principios de 1627, *La dama duende* a finales de 1629, *Casa con dos puertas mala es de guardar* entre 1629 y 1632, *Mañanas de abril y mayo* de 1632 o 1633, *No hay burlas con el amor* entre 1633 y 1635, *Mañana será otro día* en 1636 (o poco después), *Fuego de Dios en el querer bien* a principios de la década de 1640, etc. Por lo que se refiere al título, Calderón se hace eco de la omnipresente utilización de galanes escondidos y damas tapadas para la construcción de la trama en este tipo de piezas<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> La autoría de esta comedia ha sido objeto de discusión entre los críticos. Hernández González (2016, pp. 27-43) resume muy bien esta polémica: Cotarelo, Astrana Marín y Sloman creen que los autores fueron Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán y Antonio Coello. Profeti la atribuye en su totalidad a Pérez de Montalbán. García-Luengos defiende la triple autoría Calderón, Rojas, Coello y hace un detallado estudio intentando dilucidar qué secciones de la comedia pueden atribuirse a cada uno de los ingenios. Remito al lector interesado en los diferentes argumentos esgrimidos por cada crítico al citado estudio de Hernández González.

<sup>6</sup> Hernández González 2016, pp. 37-43.

<sup>7</sup> «[L]os lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo» (Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 33).

Tan común fue la presencia de estos recursos en las comedias de capa y espada que don Pedro se ríe de ello en varias de sus obras. Sirvan por ejemplo los siguientes versos de *Las manos blancas no ofenden*: «Que algún entendido [...] / no murmure que entra presto / lo tapado y lo escondido / y antes de ver en qué para / diga de sí satisfecho / este paso ya está hecho»<sup>8</sup>.

Nos consta que *El escondido...* gozó del favor del público y conoció un alto número de representaciones en los siglos xvii y xviii. Ya hemos mencionado aquí que Antonio García de Prado estrenó la obra en palacio a principios de abril de 1636<sup>9</sup>. La obra formó parte de su repertorio por lo menos hasta 1651, ya que la representó en Brihuega en agosto de 1648 y en el Cuarto de la Reina en el Prado en enero de 1651. Cuando dos meses más tarde muere este autor, su repertorio —incluida esta comedia— pasa a ser propiedad de su hijo, Sebastián de Prado, quién la pone en escena en Toledo a finales de año o principios de 1652. Siete años más tarde, el 17 de febrero de 1659, la llevará a las tablas del corral del Príncipe. Antes de que acabe el siglo sabemos de tres autores diferentes que llevaron a cabo representaciones de nuestra pieza: Simón Aguado en el Alcázar el 24 de junio de 1674; Agustín Manuel de Castilla en el Saloncete del Palacio del Buen Retiro el 24 de junio de 1674; y el 14 de abril de 1697 Carlos Vallejo otra vez en el Alcázar. A estas siete representaciones conocidas del siglo xvii tenemos que añadir otras 22 en el xviii en las ciudades de Valladolid, Valencia, Sevilla y Madrid. González Cañal señala que la comedia «tuvo una notable presencia y difusión en los escenarios españoles durante largo tiempo, para caer después en desgracia y ser prácticamente olvidada por directores y espectadores»<sup>10</sup>. Afortunadamente la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico la ha sacado de dicho olvido, llevándola a las tablas entre el 12 de marzo y el 26 de abril de 2026. El éxito de la pieza traspasó las fronteras españolas. A mediados del siglo xvii se hace la primera traducción de la obra al francés y a lo largo del xviii se traducirá al inglés, alemán e italiano.

<sup>8</sup> Calderón, *Las manos blancas no ofenden*, vv. 65b-71. Encontramos versos de contenido similar en *Cada uno para sí* (vv. 2087-2090) o *Los empeños de un acaso* (vv. 2583-2586).

<sup>9</sup> Resumen en los siguientes párrafos la información recogida en González Cañal, 2021, pp. 346-350.

<sup>10</sup> González Cañal, 2021, p. 344.

De vuelta a España, en el siglo XIX fue refundida por Dionisio Solís (1830) y Eduardo Asquerino (1851)<sup>11</sup>.

## 2. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE VEROSIMILITUD EN EL TEATRO ÁUREO

En el Siglo de Oro, la verosimilitud se convierte en uno de los conceptos fundamentales de la perceptiva y la práctica dramática<sup>12</sup>. El teatro áureo busca el reconocimiento por parte del espectador de las figuras y las acciones representadas como condiciones necesarias que hacen creíble la ficción escénica. No es necesario que la representación sea veraz, ni siquiera realista, pues acciones verosímiles se pueden presentar de una forma idealizada que las distancie de la realidad. La verosimilitud es un concepto sumamente mudable tal y como nos recuerda Miguel Zugasti cuando afirma que:

es un pacto que se establece entre el emisor y el receptor, pacto que está sujeto a un código con coordenadas ideológicas y genéricas que se cruzan en un punto y que, a la vez, son cambiantes; así, la naturaleza de ese pacto variará según los tiempos que corran y según el género a que se adscriba cada texto en su unicidad. [...] [S]i la realidad es cambiante, la percepción verosímil de dicha realidad también lo será<sup>13</sup>.

Los teóricos áureos hunden sus raíces en la perceptiva aristotélica. El estagirita formula su concepto de verosimilitud en relación directa con la estructura de la tragedia. Afirma que la tarea del poeta no es contar lo ocurrido, «sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto

<sup>11</sup> Remito al lector interesado en estas refundiciones al detallado análisis que de las mismas hace González Cañal (2021, pp. 351-366).

<sup>12</sup> Una panorámica de la evolución del concepto de verosimilitud desde Aristóteles a los preceptistas y dramaturgos áureos se puede encontrar en Miñana (2002), Zugasti (2005), Duarte (2005), Llanos López (2005, pp. 51-57), Galván (2017), Bobes Naves (2008). Me sirvo libremente de sus ideas en esta sección.

<sup>13</sup> Zugasti 2005, p. 223. Muy similar es la tesis defendida por Sáez quien afirma «este concepto no es inmutable, permanente o universal, sino relativo y plural dependiente en buena medida de la naturaleza del texto y de la actitud que adopte el lector ante él» (Sáez, 2010, p. 226).

lo que es posible como probable o necesario»<sup>14</sup>. Esta distinción implica dos principios que la tragedia debe observar: la relación causal de los hechos (necesidad) y la plausibilidad (verosimilitud). La imitación no se dirige a lo real empírico sino a lo posible, es decir, a aquello que, aunque no haya sucedido, podría suceder en el orden lógico de las acciones humanas. Sin embargo, no debemos confundir verosímil ni con real, ni con posible, pues «una imposibilidad probable es preferible a una posibilidad improbable»<sup>15</sup>, surgiendo así el espacio para la maravilla y la admiración. Para Aristóteles la verosimilitud opera como criterio estructurador del argumento: un acontecimiento debe resultar consecuencia natural de los que lo preceden. De ahí que rechace los finales artificiales: los desenlaces deben evitar la aparición arbitraria de lo divino y surgir «de la fábula misma, y no depender de un artificio de la escena»<sup>16</sup>. Sin embargo, esto no significa que lo maravilloso quede excluido del teatro; puede aceptarse si guarda coherencia con el universo cultural del espectador, como la intervención de los dioses en la tragedia griega.

En la perceptiva aristotélica se advierte que la relación entre la verosimilitud y el espectador es esencial: se da un juego emocional que pretende lograr la anagnórisis, el reconocimiento por parte de la audiencia de los personajes y las acciones representadas, y para ello es necesario que la distancia entre el espectador y el texto se reduzca lo más posible<sup>17</sup>. En los casos más perfectos, este reconocimiento se torna identificación y entonces suscita catarsis, pero esta solo puede ocurrir si el espectador reconoce en la acción dramática una lógica humana que, aun representada mediante ficciones, responde a un orden comprensible. Por ello, el poeta deberá evitar la inclusión de elementos irracionales en la fábula.

Roma añade elementos pragmáticos, retóricos a la concepción de lo verosímil. El dramaturgo se convierte en crítico que se pregunta cómo hacer el discurso verosímil, creíble, cercano a los receptores. Por ello en la Roma Clásica el tema del ornato se injerta en la dis-

<sup>14</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451a. La Historia será la disciplina encargada de contar las cosas tal y como sucedieron (*Poética*, 1451b).

<sup>15</sup> Aristóteles, *Poética*, 1460a.

<sup>16</sup> Aristóteles, *Poética*, 1454b.

<sup>17</sup> «La identificación del receptor con la obra facilita que aquel se sienta tanto intelectualmente como emocionalmente implicado en ella, predisponiéndolo así a la credulidad» (Miñana, 2002, pp. 74-75).

cusión y los retóricos se convierten en preceptistas<sup>18</sup>. Horacio en los versos 333-347 de su *Arte Poética* postula que debe existir una relación entre lo representado y la verdad «externa», la realidad, y demuestra preocupación por el fin didáctico de la ficción en general, incluso en el caso de las comedias.

Con el redescubrimiento de Aristóteles en el Renacimiento, comentaristas como Castelvetro, Scaligero y Minturno insisten en que el teatro debe imitar no solo lo verosímil, sino también lo natural: lo que sucede en escena debe corresponderse con la experiencia cotidiana del público. La verosimilitud se vincula estrechamente con las unidades dramáticas<sup>19</sup>. Las unidades de lugar y tiempo son mucho más que un formalismo: se convierten en medios para sostener la ilusión de realidad. Si la acción transcurre en múltiples lugares o a lo largo de meses, la representación pierde su coherencia interna, pues el espectador no puede aceptar tales rupturas sin ver dañada su credibilidad perceptiva. Esta interpretación restringe la libertad del poeta y tiende a suprimir o limitar lo maravilloso, considerado inverosímil desde la perspectiva racionalista de la modernidad temprana.

A finales del siglo xvi y comienzos del xvii, los teóricos españoles se enfrentan al desafío de conciliar la tradición aristotélica —filtrada por los italianos— con la vitalidad del teatro nacional, que desde muy pronto muestra tendencias divergentes respecto al modelo clásico. La verosimilitud se convierte entonces en un terreno polémico en el que se dirime la legitimidad estética del teatro español. La rigidez renacentista italiana entrará en conflicto con las formas teatrales españolas, donde el

<sup>18</sup> No habló en este párrafo de tan famosa definición ciceroniana de la comedia como «imitación de la vida, espejo de caracteres e imagen de la verdad» pues es muy posible que sea apócrifa (ver Bobes Naves, 2008, p. 387). Además, aunque la definición puede dar la impresión de ser muy concreta, es en realidad «menos explícita de lo que parece en un primer momento: en efecto, ¿se trata de la Vida como concepto abstracto y universal o la vida de un hombre del siglo xvii (lo que supone un contexto tanto histórico como ideológico específico)?; y más problemático todavía, ¿de qué verdad se está hablando? ¿Existe una sola verdad, o varias verdades particulares? Amparándose en la ambigüedad de definiciones similares, los dramaturgos pudieron pues dar rienda suelta a su imaginación, no sin vincular sus obras con la realidad de su época» (Nicolas, 2005, pp. 330-331).

<sup>19</sup> La unidad de lugar no aparece en Aristóteles sino que es creación de los preceptistas del xvi (a partir del italiano Castelvetro). De las unidades de tiempo y de acción sí se habla en la *Poética* (1451a).

público acepta convenciones menos realistas y donde la espectacularidad, la variedad y la búsqueda de la admiración del espectador juegan un papel central. Hasta cierto punto, lo admirable requiere de novedad y rareza. Sin embargo, y volveré sobre este punto en los siguientes párrafos, lo que se sale de lo normal debe tener una causalidad lógica y es precisamente gracias a dicha causalidad que la *admiratio* aumenta.

En su *Filosofía antigua poética* publicada en 1596, López Pinciano ofrece una de las reflexiones más completas sobre la verosimilitud en el teatro español. Recupera la formulación aristotélica cuando afirma que la poesía debe tratar «cosas verosímiles, porque de otra manera no podrá mover»<sup>20</sup>, pero teniendo en cuenta que el concepto de mimesis se va alejando de la imitación de la realidad y acercándose cada vez más al de creación de una nueva realidad<sup>21</sup>. Por ello, reconoce que el teatro español posee una tradición propia que admite elementos maravillosos o improbables si el público los acepta. Esta posición introduce una noción de verosimilitud que no depende solo de la imitación natural, sino de la convención genérica. Para Pinciano, un hecho maravilloso no es inverosímil si responde a un género que lo justifica, como las comedias de santos o las obras caballerescas. Por ello distingue entre verosimilitud absoluta (lo probable en sí mismo) y verosimilitud poética (lo probable dentro de un género). Esta segunda forma permitirá el desarrollo del teatro barroco, especialmente en su vertiente espectacular.

Por su parte Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617) limita el papel del contrato tácito entre el autor, los actores y el espectador y postula que, a la hora de representar las acciones, se deben limitar los excesos «inverosímiles» que el público español tolera. Defiende que al alejarse de lo «verosímil» el teatro pierde en cierta medida la función de enseñar, limitándose principalmente a la de entretener. Critica que en las tablas españolas se mezclen tiempos, lugares y acciones sin orden, y denuncia la aparición de sucesos milagrosos o transformaciones abruptas.

El gran giro en la teoría teatral española se produce con Lope de Vega, quien en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) redefinió la ve-

<sup>20</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, III, XI.

<sup>21</sup> «Paulatinamente el concepto de mimesis o imitación se convierte durante el Siglo de Oro en un sinónimo de creación y no de copia y se sitúa en el centro mismo de la actividad ficcional» (Miñana, 2002, p. 37).

rosimilitud en términos funcionales. Reconoce las reglas clásicas pero las supedita al gusto del público que de alguna manera se convierte en la autoridad última que juzga la comedia. Recordemos: «como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto»<sup>22</sup>. Por ello justifica la mezcla de lo trágico y lo cómico, las rupturas de las reglas de las unidades y la introducción de algunos elementos maravillosos, porque el objetivo último del poeta no es reproducir la realidad, sino producir placer y emoción. Aunque se acepten algunas licencias no debemos entender que este monstruo de la naturaleza proponga una completa indiferencia frente al concepto de verosimilitud. La clave reside en no entender verosímil como imitación exacta de la realidad, sino la creación de un mundo posible gracias a su lógica y coherencia interna. La forma en la que se logra esta última se relaciona estrechamente con el orden y la selección de los hechos y las acciones que se exponen. Afirma Lope que la acción debe construirse de tal manera «que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo»<sup>23</sup>. Cuando falta dicha coherencia interna, como en el caso de algunos entremeses y de las comedias burlescas, se da una estructura deshilvanada, incoherente: nace el disparate.

En el teatro español barroco, la verosimilitud deja de ser una limitación para convertirse en un recurso: aquello que el público es capaz de creer en el marco de una convención estética. La escena ya no aspira a reproducir la realidad, sino a crear un mundo posible cuya lógica interna, emocional o simbólica, sostenga la ficción.

### 3. (IN)VEROSIMILITUD Y CONVENCIONES GENÉRICAS EN *EL ESCONDIDO Y LA TAPADA*<sup>24</sup>

Debemos recordar que «la noción de verosimilitud en el Siglo de Oro es distinta de la actual»<sup>25</sup>. Si no lo hacemos, será fácil hacer inter-

<sup>22</sup> Lope, *Arte nuevo*, vv. 47-48.

<sup>23</sup> Lope, *Arte nuevo*, vv. 186-187.

<sup>24</sup> Leí una primera versión de esta sección en el Congreso Internacional «La modernización de Aristóteles: la verosimilitud y sus declinaciones en el Siglo de Oro», que tuvo lugar en la Universidad Ca' Foscari de Venecia entre el 18 y 20 de noviembre de 2025. Agradezco a los participantes sus comentarios y sugerencias que han servido para retocar y mejorar este trabajo.

<sup>25</sup> Miñana, 2002, p. 17.



pretaciones diferentes a las coetáneas o incluso lecturas anacrónicas, tal y como pasó durante la Ilustración y el Realismo decimonónico que despreciaron el teatro áureo por inverosímil. La pregunta clave que se encuentra en el punto de partida de nuestro análisis es si la comedia de capa y espada busca ser verosímil o no, y por lo tanto si este es un concepto que resulta de utilidad a la hora de acercarnos a este subgénero. Me parece innegable que estas obras no buscan presentar ante el espectador una serie de sucesos de una forma en que sean imitación de la realidad y que les puedan resultar creíbles. Por lo tanto, parto del principio defendido por Ignacio Arellano de que «la trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo»<sup>26</sup>. En la comedia de capa y espada el autor busca principalmente deleitar y entretener al espectador, lograr su complicidad. Su objetivo primero no es ni enseñar ni servirse del fingimiento para adornar la verdad. Por otro lado, las expectativas del espectador respecto a la «verdad» de lo que iba a ver no eran muchas<sup>27</sup>. Podríamos afirmar que en la comedia la verosimilitud se consigue cuando el autor se sirve de la coherencia interna de la trama para convertir en creíble lo asombroso y maravilloso.

Sepúlveda señala que el subgénero de las comedias de capa y espada es el que más se puede dar a las reiteraciones y abusos miméticos ya que una serie de personajes tipo, tramas argumentales y recursos escénicos se combinan constantemente para construir diferentes piezas<sup>28</sup>. Este crítico señala que Calderón de la Barca fue el autor que «mayor provecho teatral sacó de ellos, convirtiendo las debilidades del sistema teatral de su tiempo en la verdadera fuerza de muchas de sus comedias»<sup>29</sup>. *El escondido y la tapada* (1636) es una muestra paradigmá-

<sup>26</sup> Arellano, 1999, p. 53.

<sup>27</sup> Así Bances Candamo (*Teatro de los teatros*, p. 33) divide las comedias «solo en dos clases: amatorias o historiales porque las de santos son historiales también y no de otra especie. Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento de verdad se dividen en las que llaman de capa y espada y en las que llaman de fábrica».

<sup>28</sup> La reutilización de estos elementos resulta fundamental especialmente en los primeros momentos de la creación de un género ya que es la «la acumulación de ejemplos, merced de la repetición entre una comedia y otra, lo que finalmente contribuye a definir esta convención [genérica]» (Couderc, 2005, p. 105).

<sup>29</sup> Sepúlveda, 2003, p. 816.